پیکره
دوفصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
خلق جهان مشترک هنری در فرارفتن هنرمند از خود
شماره یازدهم و دوازدهم - سال ۹۶
۴۷

پیام فروتن یکتا*
نگار باقری**

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۱۸

خلق جهان مشترک هنری در فرارفتن هنرمند از خود

نتیجه‌ای بر مبنای بررسی تطبیقی آثار دیوید هاکنی و کمال الدین بهزاد

چکیده

هنرمند برای پویایی و متمایزساختن خود همواره به روش‌های گوناگونی دست می‌زند؛ روش‌هایی که در صورت موفقیت می‌تواند شیوه‌هایی جدید و سبک‌هایی تازه را در هنر به‌وجود آورد. این رویکـرد را اگر "فرارفتن" هنرمنـد از خود بنامیم، می‌توان هنرمنـدان بسیاری را جست‌وجو کرد که اقدام به آن کرده‌اند و شیوه‌های بدیعی را به وجود آورده‌اند. فرارفتن هنرمند از خود می‌تواند از دو نظام مشخص تأثیرپذیری از سایر هنرمنـدان و کنش ضد سبکـی تثبیت شده در خود هنرمنـد تبعیت کنـد. در راستای این فرایند تحولی، برخی هنرمندان فارغ از اندیشه یا حوزهٔ جغرافیایی خود به یکدیگر نزدیک شده و محدودهٔ کار آن‌ها دارای فضاهای مشترک با یکدیگر شده‌اند؛ در این فرآیند شباهت‌های متعددی میان آثارشان به وجود آمده و تأثیرپذیری هریک از دیگری باعث خلق شیوه‌ها و سبک‌های تازه در هنر شده است. دو تن از این هنرمندان کمال الدین بهزاد[1] و دیوید هاکنـی[2] هستند که اولی در فرایند ضدیت با سبک خود و دیگری با تأثیرپذیری از نگارگری شرق، از خود و شیوه‌های نقاشی رایج فراتر رفتند. این مقاله با استفاده از روش کتابخانه‌ای به بررسی تطبیقی برخی آثار بهزاد و هاکنی پرداخته و با ارزیابی و تحلیل شباهت‌های موجود در میان آثار این دو هنرمند ایرانی و انگلیسی، روند فرارفتن از خود توسط هنرمند را بررسی کرده‌است. این پژوهش بر آن است تا تأکید کند در کنش فرارفتن از خود توسط هنرمندان، جهان‌های سبکی با یک‌دیگر تداخل می‌یابد و همین تداخل شکلی و محتوایی است که باعث ایجاد جریان‌های تازه و بدیع هنری می‌شود.

کلید واژه:
دیوید هاکنی
کمال الدین بهزاد
فرارفتن
پرسپکتیو
سطح
رنگ

استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران*
payamforoutan@ut.ac.ir
کارشناس طراحی صحنه دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران**
negarbagheri@ut.ac.ir

مقدمه

در طول تاریخ هنر، فعالان این عرصه در نقاط مختلف جهان آثاری را پدیدآورده‌اند که بسیاری از آن‌ها با تأثیر گرفتن از یکدیگر بوده و این تأثیرپذیری باعث خلق آثار متنوع با رویکردهای مختلف شده‌است. در این میان نقاشان غربی از مقطعی تاریخی تلاش کردند رویکردهای خود را گسترش دهند و با تأثیرپذیری از شرق، آثار هنری‌ای بیافرینند که تاریخ هنر نقاشی را دست‌خوش تحول کند. در همین راستا هنرمندان غربی گاه با توجه به شخصیت و جهان‌بینی خود جذب هنر شرق می‌شدند و تحت تأثیر فرم و محتوای آثار هنری این حوزه جغرافیایی و فرهنگی قرارمی‌گرفتند. نتیجهٔ این تأثیرپذیری ایجاد شیوهٔ بیانی و فنی تازه‌ای در عرصهٔ هنر غرب بوده است. باید توجه کرد که در غالب موارد، عبور از مرزهای شکلی و محتوایی در هنر، در چهارچوب نظام مشخص و تجربه شده‌ای صورت می‌گیرد. اگر تأثیرات شهودی و الهامات هنری را در یک سوی این نظام قرار دهیم، سویهٔ دیگر آن را شکستن قواعد و مرزهای مرسوم در کنار تأثیرپذیری از سایر هنرمندان قرار می‌دهد؛ به عبارت دیگر هنرمند برای فرارفتن از خود تلاش می‌کند تا با تأثیرپذیرفتن از سایر هنرمندان، مرزهای مألوف و مشخص فکری و فنی آثار خود را درهم شکند.

در همین راستا اگر سده‌های نوزده و بیست را دوران توسعه و گسترش جغرافیای فرهنگی بدانیم، شاید به‌توان اظهار داشت بیشترین میزان تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر در همین قرون صورت گرفته‌است. بی‌تردید افزایش میزان مبادلات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی حوزه‌های جغرافیایی گوناگون در این دویست سال، مبادلات بی‌شمار فرهنگی و هنری را نیز در پی‌داشته است. به‌دین ترتیب است که هنرمندان شرق و غرب به یکدیگر نزدیک و بر میزان الهام‌گیری و تاثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر افزوده شده است.

باید اذعان داشت که در هر دورهٔ تاریخی از هنر، فرارفتن از خود به قصد کشف جهان‌های تازه‌تر همواره وجود داشته است؛ به عبارت دیگر در هرزمانی هنرمند تلاش کرده است تا از انگاره‌های ثبت‌شده در ضمیر خود فراتر رود و افق‌های خویش را گسترش دهد. در این فرایند هنری بعضاً بسیاری از کنش‌های مزبور به‌شکلی کاملاً ناخودآگاه به حوزهٔ هنری موجود دیگری در یک جغرافیای دیگر نزدیک شده‌است.

در این مقاله تلاش شده‌است تا با دست مایه‌های دو هنرمند از مختلف از دو حوزهٔ فرهنگی و جغرافیایی گوناگون بررسی و مورد ارزیابی قرارگیرد. دیوید هاکنی، نقاش معاصر انگلیسی و کمال‌الدین بهزاد، نگارگر ایرانی دورهٔ صفوی، هنرمندانی هستند که می‌توان آثار آن‌ها را در همین زمینه مورد بررسی تطبیقی قرار داد. هنرمندانی که از مرزهای شکلی خود عبور کرده و به دنیاهای فکری یکدیگر نفوذ کردند. اگرچه کمال‌الدین بهزاد صدها سال قبل از هاکنی می‌زیسته‌است، با این حال با بررسی آثار وی می‌توان دریافت عبور از مرزهای فکری و شکلی این از خود به نگاهی شبه مدرن از نوع غربی و امروزین آن رسیده است. در مورد هاکنی نیز باید اظهار داشت این هنرمند نیز با نزدیک‌شدن به مولفه‌های شرقی، به‌دنیای بهزاد و شکل آثار وی شباهت یافته‌است. بدین ترتیب می‌توان در آثار این دو هنرمند رد پاهای مشترکی یافت که به رغم صدها سال اختلاف زمانی و تنوع جغرافیایی، مخاطب را شگفت‌زده می‌سازد.

طرح مسئله و پرسش‌های پژوهشی

آیا جهان هنرمندان برخلاف تمام تمایزات و اختلافات فرهنگی، جغرافیایی و حتی تاریخی،

جهانی مشترک، یکپارچه و متحد است؟ آیا تمام ساکنان این جهان، خود را در قطعاتی از یک آینهٔ مشترک به‌نظاره نشسته‌اند؟ پرسش اصلی در این نوشتار آن است که آیا هنرمندانی نظیر کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی فارغ از تأثیرات بیرونی، به خلق آثار خود پرداخته و آیا در پوستهٔ ذهنی خود باقی مانده‌اند؟ یا در فرایند تولید آثار تجسمی خود "فرارفتن از خویش" را تجربه کرده و به افق‌های تازه‌ای دست‌یافته‌اند؟ آیا این افق تازه به نوعی قرابت و نزدیکی با سایر هنرمندان دست می‌یابد و آیا به نتیجه‌ای جدید منتج می‌شود یا خیر؟ آیا تطبیق آثار این دو هنرمند و کشف شباهت‌های موجود در میان آثار آن‌ها می‌تواند پرده از الهام‌گیری و تداخل نگاه و بینش هنرمندان مختلف در زمان‌های گوناگون بردارد؟ در این نوشتار تلاش شده‌است تا برخی آثار کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی و جهان مشترک میان آن‌ها معرفی شود.

پیشینـــهٔ پژوهـــش و روش تحقیـــق

پیرامون وجوه مشابه میان هنرمندان گوناگون و میزان تأثیرپذیری هریک از دیگری مقالات و پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌است. بررسی تطبیقی میان این آثار از جنبه‌های گوناگون سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و نیز مورد ارزیابی و تحلیل قرار گرفته‌است. اما دربارهٔ شباهت‌های موجود میان آثار کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی هیـچ پژوهشی انجـام نشده‌است. پژوهش حاضر از دو منظر به‌تحلیل و بررسی پرداخته‌است. در گام نخست به کشف شباهت‌های موجود در میان برخی آثار هاکنی و بهـزاد پرداخته و در گام بعـدی به تقویت این فرض می‌پردازد که هنرمند با فرارفتن از نگاه و سبک خود، وارد حوزهٔ اندیشه ورزانه و سبکی هنرمندان دیگری می‌شود که در نهایت، سبک‌ها و شیوه‌های تازه‌ای را بنیان می‌نهد.

رویکـــرد غـــرب به نـــظام نگارگـــری شـــرقـــی

داد و ستد فکری و شکلی میان هنرمندان، در پی انقلاب صنعتی و سرعت گرفتن ارتباطات سیاسی و اقتصادی میان کشورهای مختلف و حوزه‌های جغرافیایی گوناگون، شکل جدیدی از برخورد و تعامل را برای هنرمنـدان قرن نوزده و بیست فراهم کـرد. از این رو انسـان غربـی در مواجهه با آثار شرقی با بُعد جدیدی از مقوله تصویر روبه‌رو شد. " نقاشان غربـی نه تنها غنـای نقاشی‌های ایرانـی را ستوده و به توصیف آن پرداخته‌اند، بلکه از آن الهام گرفتـه‌اند. حتی برخی از آنان سعی نموده‌اند تا به گونـه‌ای به شیوهٔ نقاشان نگارگر ایرانی قلم بزنند و تابلوهای خود را رنگ‌آمیزی کنند. گوگن[۳]، نقـاش بعد از امپـرسیونیسم، بسیاری از نقاشی‌های خـود را به همان طریقی رنگ آمیزی نموده که نقاشان نگارگر ایرانی آثار خود را رنگیـن کـرده‌اند. ماتیس[۴] نقاش فوویست[۵]، علاوه بر آنکه به شیوهٔ نگارگـران ایرانـی طراحـی می‌نموده، تابلوهای خود را از لحاظ رنگ آمیزی به شیوهٔ نگارگران رنگ اندیش ایرانی رنگ آمیزی کرده است. از میان نقاشان معاصر، ویکتور وازارلی[۶] نیز، نقاشی است که به وضوح متأثر از نقـوش و ترکیبات هندسی هنـر اسلامـی است و بسیاری از آثار او ملهم از این هنـر، و رنگ‌آمیـزی او با رنگ‌آمیزی‌های کاشی‌کاری‌ها و نگاره‌های ایرانی مطابقت دارد." (ایتن، ۱۳۶۹: ۴۲)

از این رهگذر، دیویـد هاکنـی هنرمنـد انگلیسی تبـار معاصر نیز با نگاهی متأثر از نقاشی شرقی(ایرانی) دست به آفرینش هنـری در تصـویـر زده است. او دربـاره هنتر شرق می‌گوید:"ما غربیـان فضـا را به یک نقطه دیـد محدود کرده‌ایـم، گویـی از میـان دری باز به آن می‌نگریـم.

آنان[شرقی ها] فضای نامحدود را وارد هنرشان کردند، گویی ازآن در خارج شده و فضای پشت آن را در هر جهت، مورد مطالعه و تماشا قرار داده‌اند و در نقاشی خود آورده‌اند. به علاوه شرق و غرب، طبیعت را با دو دیدگاه مختلف می‌نگرد. یکی سعی در توضیح و تصرف آن از راه علم دارد و دیگری سعی در زنده نگه داشتن راز جاودانی آن که همیشه حرفی برای گفتن دارد..." (حسینی، ۱۳۸۵: ۵۲)

اگر سنت تصویرسازی غربی را بر مبنای موجودیت آنچه که هست قرار دهیم، نگارگری شرقی ماهیت و چیستی موجودیت را هدف قرار می‌دهد و به قصد واکاوی و جستار در آن وارد عرصه هنر می‌شود. برای نگارگر شرقی جوهره یک چیستی از اهمیت و حتی کاربرد برخوردار می‌شود. بدین ترتیب می‌توان هنرمند کلاسیک و سنتی شرقی را به سان هنرمند ذهن گرا و مدرن غربی دانست." براساس این معرفت، نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود؛ بلکه می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. بدین سان، در نگاره او نه زمان و مکان معینی مجسم می‌شود، نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند، و نه قوانین رویت جهان واقعی کاربرد دارند. کوه و درخت و آدم و پرنده او نیز بیشتر صور نوعی [آرکیتپ] هستند تا شکل های تقلید شده از طبیعت (حتی واقع گرایانی چون کمال‌الدین بهزاد واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان می‌کنند. به سخن دیگر، اینان روش مفهومی و نه روش بصری را در واقعگرایی خود به‌کار می‌گیرند)." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۱)

نگرش نوین در نگارگری ایرانی با کمال‌الدین بهزاد

نگارگری ایرانی در مکتب هرات[۷] یعنی در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری قمری به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. شاخص‌ترین هنرمند این مکتب کمال‌الدین بهزاد است. . ظهور وی نگرش نوینی را در مکتب هرات به‌وجود آورد و باعث تحولات چشم‌گیری در نگارگری ایرانی شد. توجه ویژهٔ بهزاد به انسان و رئالیسم و مهارت در تکنیک برای اثرگذاری بیشتر محتوا ومضمون و تأثیرپذیرفتن ازآثار نگارگران قبل ازخود مانند امیرخلیل[۸] باعث می‌شود که آثار بهزاد از اهمیت بسیار برخوردار شود.

در نگارگری ایرانی ادبیات با نقاشی به‌ویژه در مکتب هرات پیوند ناگسستنی می‌یابد. این پیوند را در آثار بهزاد به خوبی می‌توان مشاهده کرد. او با درک عمیق خود ادبیات و عرفان در آثارش از هندسهٔ پنهان بهره می‌برد. "بهزاد به مدد روش هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر رنگ‌ها به‌وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری گونه دارند نظام تناسبات معینی را به‌کار برده است. ولی در اغلب موارد، طرح آرایش پیکره‌ها یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را براساس دایرهٔ استوار کرده‌است قراردادن پیکره در نظمی دایره وار، احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد و این حالت به‌واسطهٔ حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شود" (م. مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۸۲)

کمال‌الدین بهزاد سعی در نشان دادن واقعیت ذاتی پدیده‌ها دارد، به‌طور مثال با قراردادن فرم دایره در پلان و گذاشتن عناصر برروی این فرم از هندسهٔ پنهان بهره‌برده و به‌خوبی در آثار خود فرم و محتوا را مکمل یکدیگر قرار داده‌است. بارزترین ویژگی این نگارگر توجه به جزئیات طبیعت، انسان و نوع برخورد وی با رئالیسم است. نوعی نگاه، که وی را از سنت فکری هنر شرق دور می‌کند و محتوای آثار وی را به نظام محتوایی و اندیشهٔ غربی نزدیک می‌سازد. فیگورها در

آثار بهزاد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شوند و محل قرارگیری پیکره‌ها در هماهنگی کامل با محیط و خصوصاً معماری تعریف می‌شود. زهرا رسولی زیبایی شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد را به‌صورت زیر دسته‌بندی کرده‌است. (۱۳۸۳: ۳۳۲) (جدول ۱)

جدول ۱. زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد (دسته‌بندی شده توسط نگارندگان)

زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد		
رویکرد		ارائه فکر و اندیشه
محتوای آثار	موضوعات	به تصویر کشیدن امور روزانهٔ مردم (خارج کردن نقاشی از بیان صرف ادبی و افسانه ای)
		شبیه‌سازی اشخاص به‌طوری که گویی حیات دارند
		ظرافت در ترسیم درختان گل و گیاه‌های مختلف و نامنظم و نیز صخره‌ها و نهرهای مشابه طبیعی با خصلت‌های خاص هریک
تکنیک و فرایند فنی	ترکیب بندی	ترکیب‌بندی طرح و تجمع انسانی
	رنگ	سازماندهی ترکیب‌بندی به‌منظور تبعیت همهٔ عناصر تصویری برای بیان یک مقصود
		رنگین‌تر بودن مجموع کار و ارتباط میان رنگ‌ها را با بینش عمیق‌تری بیان کردن
		استفاده از رنگ‌های آبی، سبز، سرمه‌ای، قهوه‌ای، زیتونی، زرد اکر و طلایی به‌صورت گسترده
		استفاده از اقسام گوناگون قرمز و هم‌چنین رنگ طلا و نقره
تحولات عمده در نظام نگارگری ایرانی		بلندتر بودن قامت‌ها و زدودن مشخصات مغولی از چشمان و چهره‌ها
		ارائه تکنیک و شیوهٔ نقاشی
		ویژگی چهره از لحاظ روان‌شناختی

بررسی تطبیقی موردی رنگ در آثار بهزاد و هاکنی

کمال‌الدین بهزاد رنگ را به‌دقت و باهماهنگی کامل در ارتباط با محتوای آثار خود به‌کار برده است. در همین راستا وی از تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و خصلت‌های روانی رنگ استفاده کرده‌است. همین‌طور درآثار بهزاد هماهنگی رنگی کامل دیده‌می‌شود. "در هر نوع ادراک حسی، کیفیت هماهنگی از روابط متعادل میان همهٔ عناصر محرک حاصل می‌شود. بنابراین، رنگ‌ها را در صورتی هماهنگ می‌دانیم که در ارتباط با هم خوشایند جلوه‌کنند." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۴۹)

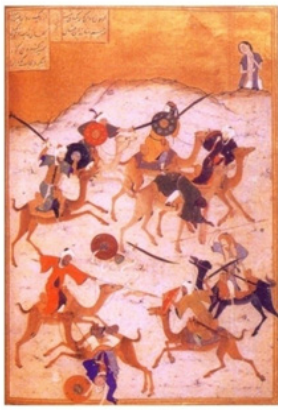
نگارگران ایرانی درآثار خویش از عامل ریتم در رنگ‌بندی استفاده می‌کنند. بهزاد نیز به‌خوبی از این ویژگی در آثار خود بهره‌برده‌است. "نگارگرایرانی، همچون رنگ‌شناسی توانا، از امکانات تزیینی و بیانیِ رنگ به‌بهترین نحو بهره می‌گیرد و او سطوح رنگیِ تخت را، برای حصولِ نهایت هماهنگی کنار می‌نشاند. در رنگ‌بندی او هیچ رنگی، به سبب کمیت و کیفیت‌اش ، جلوهٔ رنگ دیگر را زایل نمی‌کند. نگارگرایرانی، غالباً، طلایی، نقره‌ای، لاجوردی، رنگ‌های شکسته و نیز خاکستری‌های فام‌دار را در سطح‌های وسیع، و رنگ‌های پرمایه و درخشنده را در سطح‌های کوچک و نقش‌های ریز به‌کار می‌برد. ولی علاوه بر انتخاب و جاگذاری رنگ‌های هماهنگ، به عامل ریتم نیز در رنگ‌بندی خود اهمیتی اساسی می‌دهد. ریتم رنگ‌ها بر ریتم خطوط و نقوش

اثر می‌گذارد و آن را تعدیل یا تقویت می‌کند. بدین‌سان، قطعات رنگ‌های سرد و گرم، خالص و شکسته، تیره و روشن در شبکهٔ موزون خطی به‌هم بافته می‌شوند و در کل چون منظومه‌ای زیبا و شادی‌انگیز جلوه می‌نمایند." (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۱)

در نگارهٔ یوسف و زلیخا (تصویر ۱) درمی‌یابیم بهزاد ریتم رنگی را به‌درون فضاهای تودرتوی تصویر وارد کرده و از هماهنگی رنگی در تمامی عناصر تصویر استفاده کرده‌است. به‌کارگیری رنگ مکمل در لباس یوسف و زلیخا ویژگی روان‌شناختی رنگ را با شخصیت فیگورها پیوند داده‌است. رنگ قرمز که رنگی سرکش، فعال و پرتحرک است و نشان از جاذبهٔ جنسی دارد، بر تن زلیخا نشسته و رنگ سبز که نشان از ایمان و خلوص دارد برای یوسف به‌کاررفته‌است. "رنگ قرمز را هم‌رنگ ستارهٔ مریخ می‌دانند و علامت جهان متلاطم، جنگ و شیاطین بوده، و نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش است." (ایتن، ۱۳۶۷: ۲۱۴) علاوه‌بر رنگ لباس‌ها که در نقطهٔ طلایی تصویر قراردارند، بهزاد با استفاده از رنگ‌های مکمل در تمامی عناصر اثر هماهنگی رنگی به‌وجود آورده‌است. در آثار وی رنگ فقط برای ایجاد جلوه‌های بصری زیبا به‌کار نمی‌رود، بلکه بارعاطفی و بیانی موضوع با رنگ شدت می‌یابد.

تصویر ۱. بوستان سعدی، یوسف و زلیخا، مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، کتابخانهٔ سلطنتی مصر، قاهره، (Artbible)

در نگارهٔ جنگ طایفه‌ها (تصویر ۲) نیز شاهد به‌کارگیری رنگ قرمز در لباس شخصیت سوار بر شتر هستیم و هم‌چنین در سپرها نیز این رنگ تکرار شده است. بهزاد با توجه به فرم هندسی دایرهٔ ترکیب‌بندی این اثر را شکل داده و در نقاط مختلف این دایره، سپرها را قرارداده‌است. او با استفاده از رنگ قرمز در سپرها و خطوط نیزه‌ها و شمشیرها به یک ترکیب‌بندی فعال و پرتحرک دست پیدا کرده و با استفاده از معنای روان‌شناختی رنگ، فرم را به‌خوبی با محتوا پیوند داده‌است.



تصویر ۲. خمسهٔ نظامی، جنگ طایفه‌ها، مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، (Rukuten)

هاکنی نیز از یک سو با توجه به روان‌شناسی رنگ و شاخصهٔ نمادگرایی آن دست به خلق اثر مدل با پرتوهٔ کامل‌نشدهٔ خود می‌زند. او در این اثر با به‌کارگیری رنگ آبی برای شخصیت خوابیده، آرامشی درونی را عرضه می‌کند. هم‌چنین با نشان دادن فیگور نشسته در حالی که متفکر است و رنگ سبز لباس وی، آرامش را به بیننده منتقل می‌کند. در این اثر، هاکنی به وسیلهٔ رنگ گل‌ها، پرده، و پس‌زمینه از مکمل رنگی استفاده کرده که باعث هماهنگی در تصویر شده و شاهد خلوص رنگی در عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر هستیم. (تصویر ۳)

"رنگ و شکل [فرم] در نقاشی بهزاد قابل تفکیک نیستند. او معمولاً سطوح رنگیِ تخت را به مقتضای بیان مضمون کنارهم می‌نهاد. به‌نظر می‌رسد که تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل، و به‌طور کلی، خصلت بیان‌گر رنگ را عمیقاً می‌شناخت. گزینهٔ رنگی او مشتمل بود بر انواع آبی‌ها و سبزها، سرخ، نارنجی، زرد اُخرایی، قهوه‌ای‌روشن و طلایی. در بهترین آثارش، سطوح کوچک آبی و سبز و سرخ را به‌طرزی موزون و هماهنگ بر زمینه‌ای از رنگ‌های خاکی و خاکستری‌های فام‌دار گرم توزیع کرده‌است."(پاکباز، ۱۳۷۹: ۸۴) در نگارهٔ بنای قلعهٔ خورنق (تصویر ۴) از رنگ خاکی به عنوان اصلی‌ترین رنگ استفاده شده و شخصیت‌ها در حالت تکاپو هستند. بهزاد در این اثر از اثرات متقابل رنگ‌ها با توجه به زمینه بهره‌برده‌است. با وجود این‌که هر کدام از رنگ‌ها از درخشندگی و خلوص ویژه‌ای برخوردارند، اما میزان درخشش و خلوص آن‌ها در نهایت تحت‌تأثیر رنگ زمینه‌ای است که بر آن قرار گرفته‌اند.

تصویر ۳. مدل با پرتوهٔ کامل نشده، ۱۹۷۷، رنگ روغن روی بوم، مجموعه شخصی، پاریس، (Tate)

هاکنی نیز هم‌چون این اثر بهزاد، رنگ‌ها را با درجهٔ خلوص بالایی به‌کار می‌برد و مکمل‌های رنگی را در سطوح تخت و یک‌دست در کنار هم می‌گذارد. از آن‌جایی که بیشتر آثار هاکنی

در زمینهٔ موضوعات خانگی هستند، از خاکستری‌های رنگی در معماری داخلی استفاده کرده و به‌همراه این خاکستری‌ها، برای تعادل‌سازی از رنگ‌های خالص بهره برده‌است. همچنین در آثار هاکنی نیز با ویژگی‌های روان‌شناختی رنگ روبه‌رو هستیم.

اگر بهزاد در اثر بنای قلعه خورنق از رنگ اکر بیشترین بهره را می‌برد، هاکنی نیز در تابلوی پرتره نیک وایلدر (تصویر۵) از رنگ آبی بیشترین استفاده را کرده است. در اینجا هاکنی با استفاده از خطوط افقی که در معماری اثر آورده و رنگ آبی که در کل فضا حاکم است به آرامش درونی شخصیت نیک وایلدر اشاره می‌کند و این آرامش به وسیله فضا و رنگ به صورت ناخودآگاه بر سیستم عصبی بیننده تأثیر می‌گذارد. همچنین "خط منحنی استخر، خط افقی که محل برخورد زمین با ساختمان می‌باشد، خط عمودی لبهٔ ساختمان و خط اریب ایجاد شده در پله، تمامی قابل دیدن در چهرهٔ نیک وایلدر می‌باشد. بدین ترتیب نه تنها ظاهر نیک وایلدر، بلکه خصوصیت درونی و شخصیت او را نیز به همراه داشته و به نمایش می‌گذارد."(مِلیا، ۱۹۹۴: ۹۸) بدین ترتیب بهزاد در اثر بنای کاخ خورنق، رنگ اکر را با خطوط عمودی و هاکنی رنگ آبی را با خطوط افقی تقویت می‌کند. نوعی همگونی و همراهی میان رنگ و فرم که هریک به یاری یکدیگر می‌شتابند.

در نگارهٔ خلیفه هارون الرشید در حمام (تصویر۶) شاهد تقسیم بندی پلان‌های رنگی مشخص و حضور پر قدرت عنصر ریتم در رنگ بندی هستیم. بهزاد با دیدی واقع‌گرایانه رنگ‌ها را انتخاب کرده و با استفاده از سطوح گسترده رنگی به ایجاد تعادل پرداخته، تعادل در رنگ‌های به‌کار رفته باعث ایجاد وحدت تصویری شده است و ارتباطی بین عناصر معماری و فضای داخلی حمام به وجود آورده‌است. همچنین بهزاد درترکیبات خود از هندسهٔ پنهان استفاده کرده‌است."ترکیب مجموعه اشکال، خصوصاً انسان‌ها، در نگاره‌های بهزاد به شدت تابع هندسه‌ای است که بر معماری بنا حاکم است، چه در ترکیبات قرینه و چه در ترکیباتی که چندان قرینه نیستند. بسته به نحوه جای‌گیری شکل‌های ساختمانی جای پیکره‌ها نیز تعیین می‌شود. ترکیب دایره‌وار همچون ساقه‌های اسلیمی در آثار تجریدی نگارگری اسلامی، حاکمیت خود را به مجموعه فضا اعلام می‌دارد و پیکره‌های انسانی و سایر عناصر به مثابه اجزای این ساقه در ارتباطی هماهنگ چیده می‌شوند." (قاضی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۰۳)

در تابلوی خلیفه هارون‌الرشید در حمام علاوه بر موضوعات یاد شده پاساژهای رنگی به خلق تصوری از فواصل گوناگون نیز یاری می‌رسانند و برای تماشاگر خطاهای دید مستمر و مکرر به‌وجود می‌آورند.

در تابلوی چمن‌زار آب‌پاشی‌شدهٔ هاکنی نیز مشاهده می‌شود که تابلو به سه پلان رنگی تقسیم شده‌است و در آن ترکیب رنگی دیده‌نمی‌شود.(تصویر ۷) رنگ‌ها همچون بسیاری از آثار بهزاد، به‌صورت خالص مورد استفاده قرارگرفته‌اند. در این اثر "هاکنی از عناصر و ترکیب‌بندی‌های خاص خود به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که در اصل می‌توان گفت خطای دیدی به‌وجود می‌آید. وی در ظاهر کار به ویژه در فواصل دور به‌خوبی از این ویژگی استفاده می‌کند. به‌فرض مثال، در همین نقاشی با اندکی دقت می‌توان متوجه این شد که عمق نمایی که ما از چمن می بینیم، وهمی بیش‌نیست، و در حقیقت رنگ چمن، در تمامی بخش چمن‌زار یکی است، با این تفاوت که فاصلهٔ بین پاساژهای رنگی در بخش میانی و پایینی تابلو بیشتر و همچنین به دلیل حالت آب‌پاش‌ها، روشن‌تر از سطوح بالایی نزدیک خانه به‌نظر می‌آید. از آن‌جایی که توجه ما سریعاً جلب سطح تابلو می‌شود، بدین وسیله توانایی ما برای درست‌کردن و صحیح دیدن فاصله

تصویر ۴. خمسهٔ نظامی، بنای قلعهٔ خورنق، حدود۱۴۹۴، موزهٔ بریتانیا، لندن، (Wikiart)

تصویر۵. پرتره نیک وایلدر، ۱۹۶۶، اکریلیک روی بوم، فوکوکو سوگو، ژاپن، (Artnet)

تصویر۶ . خمسه نظامی، خلیفه هارون‌الرشید در حمام، هرات. حدود۱۴۹۴، موزهٔ بریتانیا، لندن، (Pinterest)

بین دو درخت نخل و دو بوتهٔ دیگر، تا حدودی تضعیف می‌یابد." (مِلیا، ۱۹۹۴: ۸۲)

تصویر ۷ . چمنزار آب پاشی شده، ۱۹۶۷، اکریلیک روی بوم، مجموعه شخصی، (Tate)

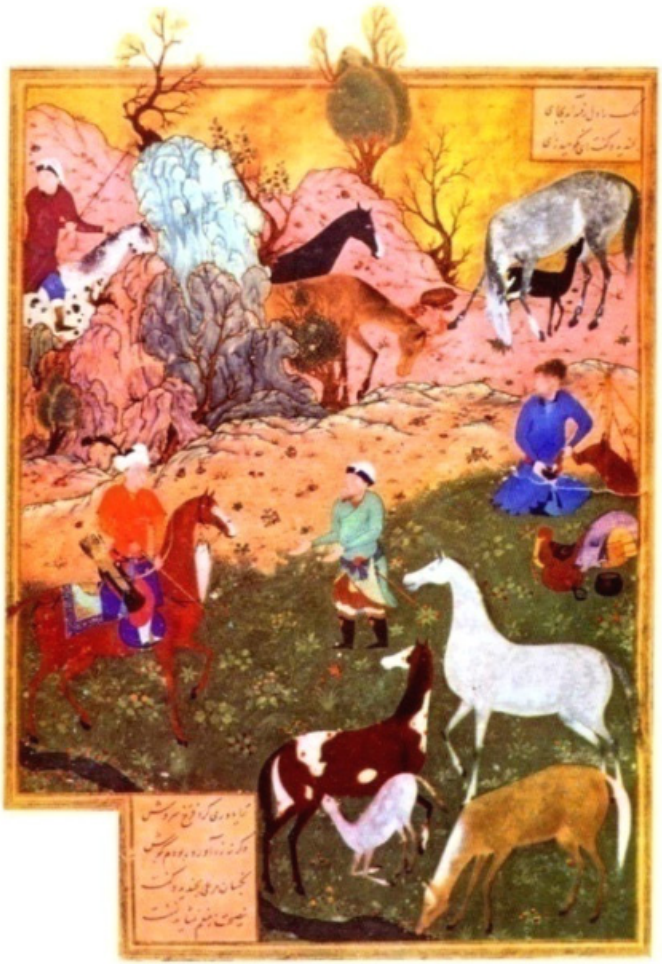
با توجه به نکاتی که در زمینهٔ مکمل رنگی، هماهنگی‌رنگی، ریتم در رنگ و استفاده از مفهوم روان‌شناختی رنگ ذکر شد، در آثار کمال‌الدین بهزاد و دیوید هاکنی به نکات مشترکی برخورد می‌کنیم. نکاتی همچون استفاده از سطوح رنگی خالص، ایجاد پلان‌های جداگانهٔ رنگی، اهمیت بخشیدن به جنبهٔ نمادگرایانهٔ رنگ، ایجاد ریتم رنگی و به‌وجود آوردن توهم فاصله‌ها با استفاده از رنگ."بدین ترتیب میزان کاربرد و چگونگی استفاده از رنگ در نقاشی مدرن غربی در راستای تأثیرپذیری هنرمندان غرب از نگارگران شرقی، مولفه‌ای انکارناشدنی به‌نظر می‌رسد. به طوری که هربرت رید در مورد روش رنگ‌آمیزی هنرمندان مدرن، به نگاره‌های ایرانی اشاره می‌کند و می‌گوید:" این نحوهٔ رنگ‌آمیزی را بهتر از هرجا در نگاره‌های ایرانی، و امروزه در آثار ماتیس، می‌توان مشاهده کرد. در نگاره‌های ایرانی و آثار ماتیس، می‌بینیم که رنگ‌ها به قوی‌ترین و خالص‌ترین کیفیت خود به وسیلهٔ نقاش انتخاب می‌شوند و نقاش از آن‌ها نقشی می‌سازد که از برابر نهادن قوت و ضعف نسبی رنگ‌ها و نواحی رنگین پدید می‌آید." (رید، ۱۳۵۱: ۴۱)

بررسی تطبیقی موردی فضاسازی در آثار بهزاد و هاکنی

یکی از بزرگ‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی دارا بودن فضای هم‌زمان (تلفیقی) است. نگارگران ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به‌صورت موازی و به طور هم‌زمان برپا می‌کنند و سعی درنمایش هم‌زمان رویدادها و تلفیق فضاهای داخلی و بیرونی دارند. "مهمترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است؛ که آن را می‌توان فضای چند ساحتی نامید، زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه بُعدی کاذب نیست. یعنی از قواعد پرسپکتیو و دیدِ تک‌نقطه‌ای پیروی نمی‌کند؛ و مکان‌های متصل به‌یکدیگر و پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهند. بلکه ساختاری است متشکل از ترازهای [پلان های] پیوسته یا ناپیوسته، که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند. نموداری است از مجموعه نماهایی که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا

دیده‌شده‌اند." (پاکباز، ۱۳۸۳ : ۳۷۳)

بدین ترتیب مهم‌ترین ویژگی نگاره‌ها عدم وجود پرسپکتیو و امکان حضور بُعد زمان است. در نگارگری ایرانی و مکتب هرات این شکل از نمایش فضا به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده به منظور روایت‌گری موضوعات داستانی منجر می‌شود. "روش‌های مختلف تجسم فضا نتیجهٔ تفاوت در بینش واقعیت است. در هنر طبیعت‌گرای اروپایی، فضا خصلت ادراکی (عینی) دارد و مکانی ثابت برای یک رویداد در یک زمان خاص را نمایش می‌دهد. فضا درهنرشرق غالباً تصوری(ذهنی) و فارغ از قیود زمان و مکان محسوس است. فضای خیالی در نگارگری ایرانی از بخش‌های منفصل تشکیل یافته است که رویدادها به موازات یکدیگر و بدون رابطه در آن‌ها رخ می‌نمایند." (همان: ۳۷۳)



تصویر۸ . بوستان سعدی، دارا و شبان، رقم بهزاد بر روی تیر دان (ملک دارا) با عبارت (عمل العبد بهزاد)، کتابخانه سلطنتی مصر، قاهره، (afghanistanmedievalart)

در نگاره‌ها شاهد حوادث و مکان‌ها به‌طور هم‌زمان هستیم. به‌عنوان مثال در نگارهٔ خلیفهٔ هارون‌الرشید در حمام، فضای بیرونی و درونی حمام به‌طور هم‌زمان دیده می‌شود و هر یک از شخصیت‌های موجود درهردو فضای بیرونی و درونی، با توجه به ویژگی‌های خود، مشغول انجام کاری هستند. در این‌جا روایت را به‌طور هم‌زمان مشاهده می‌کنیم و با ویژگی چندساحتی نگارگری ایرانی روبه‌رو می‌شویم.

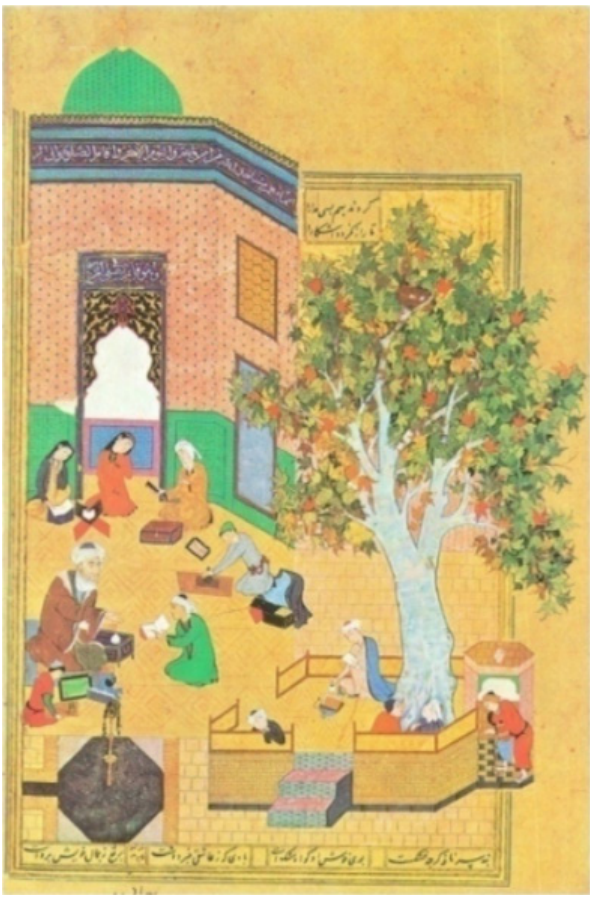
در نگارهٔ دارا و شبان نیز (تصویر ۸) شاهد دو زمان متفاوت در یک تابلو هستیم. در قسمت پایین، فصل بهار و زایش طبیعت و درقسمت بالا، خشونت کوهستان و درختان خشک. در این اثر نیز ویژگی بی‌زمانی به عینه دیده می‌شود. دو فصل خشک و سبز و یا دو مکان متفاوت در یک‌جا وارد ترکیب‌بندی اثر شده‌است. بهزاد در این نگارهٔ خود از فضای چندساحتی‌ای استفاده‌کرده‌است که مخاطب را به سمت دریافتی چند معنایی هدایت می‌کند.

یکی از ویژگی‌های مهم در آثار هاکنی نیز عدم وجود پرسپکتیو است. این ویژگی مهم باعث شده است تا آثار وی به نگارگری ایرانی نزدیک شود. در بسیاری از آثار هاکنی عمق نمایی وجود ندارد و تابلو نقاشی به مدد سطوح سادهٔ هندسی، پیکره‌ها و رنگ با درجهٔ خلوص بالا شکل گرفته است. گویی هاکنی با تأثیر پذیرفتن از ویژگی‌های نگارگری ایرانی از جمله فضای چند ساحتی آثاری متفاوت را آفریده‌است.

در تصویر تابلوی چمن‌زار آب‌پاشی شده می‌توان این موضوع را به‌روشنی مشاهده کرد."در اصل همه چیز در قرارگرفتن خود در کنار مابقی عناصر، به دلیل ایجاد فاصلهٔ بصری و حالت و سطحی که دید را جلب می‌کند، باعث عدم توانایی برای تمرکز در یک بخش خاص شده و در نتیجه تمامی کار و عناصر، در کنار هم و با پرسپکتیوی نه چندان حقیقی و تنها بصری و از طریق خطای دید، ما را در عمق قرارگرفتن عناصر گمراه می‌سازند.

برای نمونهٔ دیگری، می‌توان به اندازه و حالت آجرهای قرارگرفته روی شیروانی اشاره کرد." (ملیا، ۱۹۹۴: ۸۲) بدین ترتیب با توجه به عدم بُعد درنگارگری ایرانی و وجود فضای چند ساحتی در آثار بهزاد و همچنین عدم نبود پرسپکتیو در آثار هاکنی می‌توان به شباهت آثار هاکنی با نگاره‌های بهزاد پی‌برد.

یکی از بارزترین ویژگی‌های آثار کمال‌الدین بهزاد استفاده از عنصر سطح است. در تمامی آثار وی، سطوح به شکلی متمایز در جایگاه‌های مختلف خودنمایی می‌کنند. بهزاد با استفاده از اشکال هندسی، ترکیب‌بندی‌هایی فعال و پویا خلق کرده است. وی به‌وسیله عنصر سطح به تقسیم‌بندی‌های معینی در تابلو می‌پردازد. در نگارهٔ یوسف و زلیخا با اشکال هندسی روبه‌رو هستیم که در ارتباطی پیچیده در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. این اشکال باعث حس جدایی در تصویر نمی‌شوند، بلکه حرکت از سطحی به سطح دیگرباعث ایجاد انسجام فضای کلی اثر شده و پیچیدگی در سطوح با موضوع آن پیوندی تنگاتنگ پیدا کرده‌است.



تصویر۹. خمسه نظامی، لیلی ومجنون، هرات، حدود۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن، (Pinterest)

در نگارهٔ بنای کاخ خورنق نیز زمینهٔ اثر به دو سطح رنگی تقسیم شده و پیکره‌ها با آرایش خاصی بر روی این دو سطح قرار گرفته‌اند. بهزاد با به‌کارگیری این دوسطح رنگی در پس‌زمینهٔ و قراردادن هر فیگور با حالتی مشخص در نقاط مختلف، توانسته ترکیب‌بندی ارگانیک و هماهنگ با محتوای اثر خلق کند. در نگارهٔ خلیفهٔ هارون‌الرشید در حمام هم از سطوح مستطیل و مثلث به‌شکل متفاوتی استفاده شده و اشکال کوچک و بزرگ، حرکت‌های عمودی و افقی در کل تصویر تعادلی بی نظیر برقرارساخته است. سطوح گسترده در تصویر، لنگ‌ها و معماری برای ایجاد وحدت و توازن در تابلو ایجاد شده است.

نگارهٔ لیلی و مجنون (تصویر ۹) نیز از این قاعده مستثنی نیست. در این اثر نیز بهزاد از سطوح کوچک و بزرگ هندسی استفاده کرده‌است. سطوح کوچکی که برگ درختان را شکل‌داده و سطوح بزرگی که معماری بنا را به خود اختصاص داده‌است. در کل ترکیب‌بندی این نگاره، اشکال هندسی مستطیل، مربع، و نیم‌دایره با حرکت‌های مورب و جهت‌دار به اثر هماهنگی بخشیده و باعث ایجاد حس توازن و تعادل شده‌است.

یکی از عناصر بسیار مهم در آثار هاکنی نیز مؤلفهٔ سطح است. نوع حضور و شیوهٔ به‌کارگیری این عنصر در آثار هاکنی باعث ایجاد شباهت‌های زیاد آثار وی با نگارگری ایرانی می‌شود. آثار وی از شکل‌بندی‌های هندسی ساده تشکیل شده‌است و به شدت مینیمال[۹] است. در تابلوی شیرجهٔ بزرگ وی شاهد سطوح بسیار سادهٔ هندسی هستیم. در این اثر دو سطح رنگی آبی، به‌صورت گسترده و سطوح افقی دیگر به‌صورت مکمل رنگی باعث ایجاد ترکیبی ماندگار شده‌است. (تصویر ۱۰)

با توجه به نکات بررسی‌شده در زمینهٔ سطح در نگارگری ایرانی، می‌توان شباهت‌های سطوح به‌کار رفته در این اثر را با سطوح به‌کار رفته در نگاره‌های بهزاد مشاهده کرد. در قسمت پایین این اثر مخاطب با شکلی روبرو می‌شود که هاکنی از آن با مفهوم سکو یاد کرده‌است. بدین ترتیب شباهت این شکل هندسی را می‌توان با اشکال هندسی موجود در نگاره‌ها تطبیق

داد. در نگارهٔ یوسف و زلیخا شاهد اشکال هندسی متفاوتی هستیم که هر کدام جزئی از نگاره را شکل می‌دهند. در این اثر سطوح به‌کار رفته در دیوارها به‌خوبی با شکل مورد نظر هاکنی در نگارهٔ جنگ طایفه‌ها مطابقت می‌یابد.

اما شاید بتوان نزدیک‌ترین شباهت میان آثار هاکنی و بهزاد را در دو اثر دانش مفید کربی (تصویر ۱۱) و یوسف و زلیخا (تصویر ۱) به نظاره نشست.

در تابلوی دانش مفید کربی، هاکنی از سطوح سادهٔ هندسی استفاده کرده‌است. نحوهٔ قرارگیری سطح‌ها که در معماری بنا تعبیه شده‌اند و محل قرارگیری پنجره‌ها و خطوط، یادآور نگاره‌های ایرانی هستند. عناصر معماری به‌کاررفته در اثر بسیار شبیه به نگارهٔ یوسف و زلیخا است. استفاده از رنگ‌های مکمل در تابلوی هاکنی حس تعادلی را به‌وجود آورده که در نگارهٔ بهزاد نیز باعث ایجاد تعادل در ترکیب‌بندی اثر شده‌است.

بارزترین نکته‌ای که در اثر هاکنی وجود دارد، استفاده از فضاسازی به شیوهٔ نگارگری ایرانی است. همان‌طور که به فضای چندساحتی در نگاره‌ها اشاره شد، قراردادن چند فضای متفاوت در کنارهم برای نشان دادن رویدادی خاص و غالباً مستقل از ویژگی نگارگری ایرانی محسوب می‌شود. در نگارهٔ یوسف و زلیخا به‌خوبی می‌توان چندمکانی و چندفضایی را در تابلو مشاهده کرد. در اثر هاکنی نیز شاهد رویدادهایی به‌طور هم‌زمان هستیم. بدین ترتیب شاید بتوان مستقیم‌ترین تاثیرپذیری هاکنی از نگارگری ایرانی را در این اثر وی مشاهده کرد.

تصویر ۱۰. شیرجهٔ بزرگ، ۱۹۶۷،
اکریلیک روی بوم، تیت گالری لندن (Tate)

تصویر ۱۱. دانش مفید کربی، ۱۹۷۵،
موزه هنر مدرن، نیویورک،
ایالات متحده امریکا (Pinterest)

جدول ۲. شباهت های موجود میان آثار دیوید هاکنی و کمال الدین بهزاد (استنتاج از نگارندگان)

شباهت‌های موجود میان آثار دیوید هاکنی و کمال الدین بهزاد	
موضوع و محتوا	موضوعات انسانی، زمینی و اتفاقات روزمره
رنگ	بهره‌بردن از رنگ‌های مکمل
	استفاده از رنگ‌های درخشان
	توجه به روان‌شناسی و خصلت‌های رنگ
	نمادگرایی رنگ
	سطوح تک‌رنگ
	استفاده از گسترهٔ وسیع تک‌رنگ در پیکرهٔ اثر
فضاسازی و شکل	هم‌زمانی مکانی
	هم‌زمانی رویدادها
	تلفیق فضاهای داخلی و خارجی
	عدم وجود پرسپکتیو
	بهره‌برداری از سطوح متمایز
	استفاده از اشکال هندسی تفکیک شده

نتیجه

در این پژوهش برخی آثار کمال‌الدین بهزاد، هنرمند نگارگر ایرانی، با دیوید هاکنی، هنرمند معاصر انگلیسی، مورد بررسی و تحلیل شد. این بررسی نشان داد هاکنی با نگاهی که به هنر شرق به‌ویژه نگارگری ایرانی داشته در بسیاری از آثار خود تحت تأثیر فرم و ساختار آن‌ها قرارگرفته و از ویژگی‌ها و عناصر تشکیل دهندهٔ نگاره‌ها که شامل فضای چند ساحتی و عنصر سطح و رنگ است بهره‌مند شده است. از سوی دیگر این بررسی تطبیقی به‌نوعی از انحاء معرف روش‌های فرارفتن از ساز وکارهای هنری انس گرفته شده توسط هنرمندان است. بهزاد با عبور از مولفه‌های سنتی نگارگری ایرانی و کنش ضد سبکی است که از خود عبور می‌کند و وارد کشف عرصه‌های تازه می‌شود. اما هاکنی با رویکرد به عناصر نقاشی شرقی و تأثیرپذیری از هنرمندان این شیوه از نقاشی است که روشی تازه در آثار خود به‌وجود می‌آورد و بدین ترتیب از چهارچوب‌های تثبیت شدهٔ خود فراتر می‌رود. (نمودار ۱و۲)

نمودار ۱. فرایند فرا رفتن از خود بر اساس الگوی هاکنی

نمودار ۲ . فرایند فرارفتن از خود بر اساس الگوی بهزاد

در بررسی تطبیقی آثار بهزاد و هاکنی نکتهٔ جالب توجه و مهم دیگری خود را به نمایش گذاشته‌است. عملکرد ضد سبکی کمال‌الدین بهزاد، وی را به مؤلفه‌های نقاشی غربی نزدیک ساخته است. مولفه‌هایی نظیر انتخاب موضوعات زمینی و روزمره در کنار ترکیبات رنگی و شکلی‌ای که با روحیهٔ موجود در آثار غربی نزدیکی و قرابت بیشتری دارد؛ این در حالی است که هاکنی نیز در فرایند فرا رفتن از خود به سمت نگارگری شرقی حرکت کرده است: دو سوی معادله‌ای که هریک از طرفین به سوی طرف مقابل نزدیک‌تر شده‌اند؛ به عبارت بهتر می‌توان اظهار داشت، در انطباق دایرهٔ آثار هاکنی و بهزاد نوعی تداخل مرزی صورت گرفته که این پژوهش، ارزیابی خود را بر روی بخش‌های مشترک این تداخل مرزی متمرکز کرده‌است. (نمودار ۳)

نمودار ۳ . بیضی مشترک تداخل مرزهای دوایر کمال الدین بهزاد و دیوید هاکنی

بدین ترتیب الگوی شناسایی بیضی‌های مشترک میان هنرمندان، می‌تواند روشی برای تحلیل و ارزیابی سبک‌ها و شیوه‌های هنری باشد. سبک‌ها و شیوه‌هایی که در نهایت به مدل‌هایی برای فرارفتن هنرمند از چهارچوب‌های تثبیت شدهٔ خود تبدیل می‌شوند.

پی نوشت:

۱. دیوید هاکنی (David Hackney): "(نقاش، طراح، چاپگر و عکاس انگلیسی،۱۹۳۷) به سبب نوجویی پیگیر و تنوع و تناقض آثار، یکی از هنرمندان نامدار در دهه های اخیر به شمار می‌آید. در کالج سلطنتی[لندن] آموزش دید (۱۹۶۲-۱۹۵۹) و در آن جا با کیتاج آشنا شد. تحت تأثیر او به نقاشی پیکره‌نما و بهره‌گیری از منابع ادبی روی آورد. در زمانی که هنوز هنرآموز بود، به چاپگری می‌پرداخت. با یک سلسله باسمهٔ شانزده‌تایی تحت عنوان ترقی آدم هرزه که در آن کار روایی هوگارت به همین نام را با تجربیات شخصی‌اش از نیویورک درآمیخته بود چون هنرمندی با استعداد معرفی شد. سپس، درنمایشگاه معاصران جوان شرکت کرد (۱۹۶۲) و چهار نقاشی به شیوه‌های مختلف را با عنوان کلی تظاهرات تنوع به نمایش گذاشت (گفتنی است که پیکاسو بیشترین تأثیر را در تحول بعدی کار هاکنی داشت.) بعداً، چند سالی در کالیفرنیا اقامت گزید (۱۹۶۷-۱۹۶۳) و موضوع های زندگی بورژواها را نقاشی کرد. بیش از پیش به طبیعت‌گرایی روی آورد و همچنین به چاپگری و تصویرگری شعر پرداخت. در خلال سال‌های بعد، چند پردهٔ دو پیکری با اسلوب واقع نمایی کشید (مثل آقا و خانم کلارک و پرسی، ۱۹۷۱-۱۹۷۰). دفتری از طراحی‌هایش را با عنوان سفرهایی با قلم، مداد، و مرکب به چاپ رسانید (۱۹۷۸). او طی سال‌های بعد، در زمینه طراحی صحنه فعال بود (مثل نی سحرآمیز موتسارت۱۹۷۸) او گهگاه عکاسی می‌کرد، از اوایل دههٔ ۱۹۸۰، دست به تجربه‌هایی در فتوکلاژ زده‌است که تصویرهایی همزمان در نقاشی کوبیست را به‌یاد می‌آوردند." (پاکباز، ۱۳۸۳، ص۶۳۸)

۲. کمال الدین بهزاد؛ "کمال‌الدین بهزاد (نگارگرایرانی، محتملاً ۹۴۲/۱۵۳۵ هجری قمری ۸۶۵/۱۴۶۰ هجری قمری) هنرمندی نوآور و چیره دست که راهی تازه در عرصهٔ نگارگری ایرانی گشود و تأثیری وسیع بر کار نقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه، و آسیای میانه گذاشت. گویا، درکودکی یتیم شد. روح الله میرک در هرات سرپرستی‌اش را بر عهده گرفت و به او فن نقاشی آموخت (از پیرسید احمد تبریزی نیز به عنوان استاد وی نام برده‌اند). بهزاد در محفل میرعلی‌شیر نوایی و به تشویق و حمایت او پرورش فکری و هنری یافت. سپس، به خدمت سلطان‌حسین بایقرا درآمد (حدود ۸۹۰/۱۴۸۵ هجری قمری). پس از استیلای ازبکان بر هرات، مدتی در این شهر باقی ماند و به فعالیت خود در دربار جدید ادامه داد. بعدها به تبریز رفت و در دربار شاه اسماعیل اول صفوی به سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری منصوب شد (۹۲۸/۱۵۲۱ هجری قمری). محتملاً، این سمت را اوایل سلطنت شاه طهماسب اول نیز بر عهده داشت. در زمان اقامت در هرات و تبریز به پرورش شاگردان برجسته‌ای چون قاسم علی، شیخ‌زاده، و میرمصور همت گماشت. او در تبریز درگذشت و در جنب مقبرهٔ شیخ کمال‌الدین خجندی به خاک سپرده شد." (همان، ۴۲۳)

۳. پل گوگن (Paul Gauguin): نقاش، پیکره ساز و چاپگر فرانسوی، ۱۹۰۳-۱۸۴۸.

۴. ماتیس (Henry Matisse): نقاش، پیکره ساز، طراح و چاپگر فرانسوی، ۱۹۵۴-۱۸۶۹.

۵. فوویسم (Fauvism): "نخستین جنبش مهم نقاشی سده بیستم به شمار می‌آید. اهمیت آن در ترکیب برخی جنبه‌های صوری نقاشی پست مدرنیسم و در بهره‌گیری جسورانه از رنگ ناب – آزادسازی رنگ از کارکرد توصیفی محض و تاکید بر ارزش‌های تزیینی و بیانی آن – بود. نخستین تصویرهای فوویست‌ها را ماتیس در سال ۱۸۹۹ آفرید." (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۸)

۶. ویکتور وازارلی (Victor Vasarely): نقاش، طراح و نویسنده مجارستانی، ۱۹۹۷-۱۹۰۸.

۷. مکتب هرات؛ در کارگاه‌های درباری شاهرخ تیموری و بایسنقر میرزا، دستاوردهای پیشین نگارگران شیراز و بغداد و تبریز و نیز شاید تاثیرات جدید نقاشی چینی به هم آمیخته شدند وسبک رسمی هرات به وجود آمد. (نیمه نخست سده پانزدهم میلادی و نهم هجری قمری). تصاویر شاهنامه بایسنقری از نخستین نمونه‌های شاخص این سبک به شمار می‌آیند. مولانا خلیل و غیاث‌الدین از جمله نمایندگان مکتب هرات بودند و میراث ایشان از طریق هنرمندانی چون استاد منصور و روح الله‌میرک به کمال‌الدین بهزاد رسید." (همان: ۶۴۴)

۸. امیر خلیل (مولانا خلیل)؛ نگارگر ایرانی فعال در نیمه نخست سده پانزدهم میلادی و نهم هجری قمری در هرات و از بزرگان این مکتب نگارگری ایرانی.

۹. مینیمال(Minimal)؛ این اصطلاح در قرن بیستم و به ویژه در دههٔ ۱۹۶۰ برای توصیف سبکی به کار رفت که ویژگی آن، بی پیرایگی فوق العاده، شکل بندی‌های هندسی ساده و بهرگیری از مواد و مصالح صنعتی بود. این اصطلاح را ابتدا داوید بورلیوک در کاتالوگ نمایشگاه نقاشی جان گراهام که در ۱۹۲۹ در نیویورک برپا شد، به‌کار برد. کمینه گرایی(یا مینیمالیسم) که از دههٔ ۶۰ و بیشتر در ارتباط با مجسمه‌سازی و آثار سه بعدی به‌کار رفت از ایالات متحد امریکا آغاز شد و سپس به کشورهای دیگر انتقال یافت. پیروان این جنبش از انواع ساختارهای مُدولی، فضایی، شبکه‌یی و جفت‌کاری (آسمبلاژ) استفاده می‌کردند و می‌خواستند در برابر تهییج کنندگی و عاطفه برانگیزی اکسپرسیونیسم انتزاعی واکنش نشان دهند. کارل آندره، دانلد جاد، و تونی اسمیت از جمله مشهورترین هنرمندان مینیمال به شمار می‌آیند. (لینتُن، ۱۳۸۲،ص۴۹۶)

منابع

- ایتن، جوهانز (۱۳۶۹)، کتاب رنگ، ترجمهٔ دکتر محمد حسین حلیمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، نقاشی از دیر باز تا امروز، تهران: نشر نارستان.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، دایرهٔ المعارف هنر، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- حسینی، مهدی (۱۳۸۱)، کارگاه هنر ۱، تهران: نشر مدرسه.
- رسولی، زهرا (۱۳۸۳)، زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد، تجزیه و تحلیل سه اثر بهزاد: ۱)گریز یوسف از زلیخا ۲)خلیفه هارون‌الرشید در حمام ۳)جنگ طایفه‌ها، به نقل از کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین اللملی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- رید، هربرت (۱۳۵۱)، معنی هنر، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: انتشارات جیبی.
- قاضی زاده، خشایار (۱۳۸۳)، بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگارهٔ بنای کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد، به نقل از کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات همایش بین‌اللملی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.
- مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷) همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران :انتشارات نگاه.
-Melia, Paul. Luckhardt, Ulrich (2007), David Hackney, Prestel, Pennsylvania State University, US.
-https://www.afghanistanmedievalart.com.
-https://www.artbible.info/art/large/809.html.
-https://www.Hockney pictures.com.
-https://www.pinterest.com.
-https://www.rakuten.com/search/miniature%20mma%20gloves/952/?p=5&queryId&querySubId.
-https://www.tate.org.uk/whatson/tatebritain/exhibition/davidhockney/80years.
-https://www.wikiart.org/en/kamaluddinbehzad/constructionofthefortofkharnaq1495.